

Antoni Figuera

Dins d'aquesta particular teoria dels préstecs o de les transferències de sentit entre LITERATURA I CINE, a parer nostre hi caben fins a un total de quatre alternatives "de facto":

a) Que l'adaptació cinematogràfica s'apropriï, revertint-la a l'univers personal del realitzador, l'obra literària que es pren com a referent, recreant-la i "vampiritzant-la", traint-la, en el més noble sentit del terme. Opció que sol donar-se en el "cine d'autor" en relació amb obres literàries igualment ambicioses (fenomen que, per altra banda, no s'ha de confondre amb l'execrable afer del "cine de qualitat", que ara no ve al cas). Exemples: Orson Welles i la seva relació amb Shakespeare —*Campanadas a medianoche*— o Kafka —*El proceso*—; Josep Mankiewicz respecte al mateix Shakespeare —*Juli Cèsar*— o Luchino Visconti en la seva relació amb Lambedusa —*El guepard*.

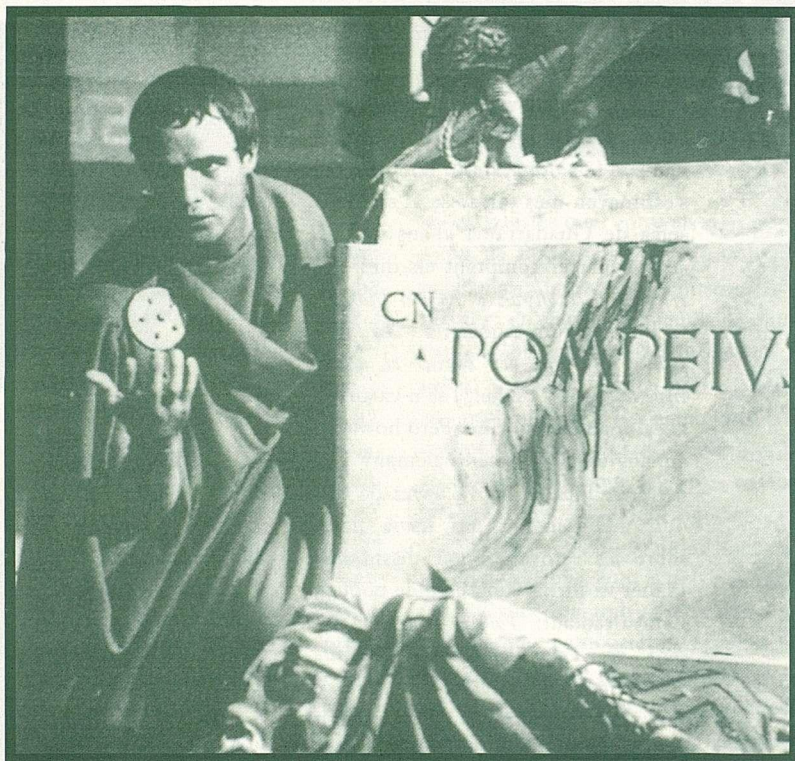
b) Que l'adaptació cinematogràfica millori molt el material literari del qual es parteix. Aquesta segona opció inquieta enormement els "puristes" de l'academicisme literari i els que no han superat el "prejudici" de seguir considerant el cine com un simple passatemps o, com a molt, com un "art menor". Exemples: ja ens hem referit al cas emblemàtic d'Orson Welles. Però el nom del realitzador que de seguida ens ve a la memòria per la seva particular relació amb el "melodrama" és Vincente Minnelli. Amb materials inservibles, d'una mediocritat novel·lística abassegadora —el monet dels best-sellers— ha estat capaç d'articular poderosos mecanismes visuals al voltant d'una "recreació del món" absolutament personal, com ho són sens dubte les seves versions de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Con el llegó el escándalo*, *Dos semanas en otra ciudad* i, en particular, aquella absoluta obra mestra, prodigiós "musical sense música" que és *Como un torrente*.

c) Que l'adaptació suposi una degradació o empobriment de les possi-

(Algunes breus acotacions sobre una relació particularment conflictiva).

bilitats o virtualitats contingudes en l'obra original. El cine espanyol, lamentablement, pot exhibir un llarg currículum de deplorables i ridícules versions d'alguns dels nostres clàssics: *El libro de Buen Amor*, *La Celestina*,

Jacques Annaud; *La colmena*, de Mario Camus); acceptablement dignes, com en el cas de les adaptacions de *El maestro de esgrima* i *Beltenebros*, duites a terme per Pedro Olea i Pilar Miró respectivament; o, al contrari,



*Luces de bohemia*, etc... (Si bé un parell d'esglaons per damunt de tan patètics exemples, citaríem igualment el cas de la decebedora "lectura" que, de l'extraordinària novel·la de Martín Santos, ens va proposar Vicente Aranda a *Tiempo de silencio*).

d) Podria sumar-se una quarta opció a les tres anteriorment ressenyades: aquella que des d'una posició d'aparent o voluntària "opacitat" o "neutralitat", als antípodes del "cine d'autor", es limiten a la "traducció" de la "lletra", ja que no de "l'esperit", de l'escriptor que els servís de referent. En alguns casos pot donar resultats extraordinàriament interessants (*El nom de la rosa*, de Jean-

dignes de jutjat de guàrdia com són les versions perpetrades per dos directors, els noms dels quals és millor no recordar, de les novel·les, també de Pérez Reverte i Muñoz Molina, *La tabla de Flandes* i *El invierno en Lisboa*.

Per acabar: resulta impossible, en un parell d'articles d'aquestes dimensions, no ja esgotar, sinó ni tan sols plantejar el quadre sinòptic d'alternatives o dibuixar la toponímia d'aquesta complexíssima xarxa de canals i de "vasos comunicants" per la qual ha fluït la relació multiforme i polivalent entre CINE I LITERATURA al llarg del segle XX.